93
82

Max Slevogts Graphische Kunst

ARNOLDS GRAPHISCHE BÜCHER

ERSTE FOLGE / GRAPHIK

Bisher erschienen:

Band 1: MAX LIEBERMANN von Max J. Friedländer
Band 2: HANS THOMA von Herbert Tannenbaum
Band 3: ADOLPH MENZEL von Willy Kurth
Band 4: MAX SLEVOGT von Emil Waldmann

1921 erscheint:

Band 5: EMIL NOLDE von Carl Georg Heise
Band 6: EDVARD MUNCH von Gustav Schiefler
Band 7: HONORÉ DAUMIER von Albert Dreyfus
Band 8: ANDERS ZORN von Axel Romdal

ZWEITE FOLGE / ZEICHNUNG

Bisher erschienen:

Band 1: ADOLPH MENZEL von Hans Wolff
Band 2: HANS THOMA von W. F. Storck

1921 erscheint:

Band 3: DIE ALTDEUTSCHE ZEICHNUNG von Carl Koch
Band 4: DIE BERLINER ZEICHNUNG IM 19. JAHRHUNDERT (Schadow, Blechen, Krüger, Menzel, Liebermann, Corinth, Slevogt u. a.) von Willy Kurth
Band 5: MAX LIEBERMANN von Hans Wolff
Band 6: DIE ZEICHNUNG DER DEUTSCH-RÖMER (Böcklin, Feuerbach, Marées)

Weitere Bände beider Folgen in Vorbereitung

Jeder Band enthält durchschnittlich 20 Seiten Text und 100 ganzseitige Wiedergaben in höchster drucktechnischer Vollendung.

VERLAG ERNST ARNOLD / DRESDEN

ARNOLDS GRAPHISCHE BÜCHER

Erste Folge, Band 4

Max Slevogts Graphiſche Kunſt

Herausgegeben von
Emil Waldmann

Mit 114 Abbildungen

1 9 2 1

VERLAG ERNST ARNOLD / DRESDEN

LIBRARY
NOV 8 - 1968
UNIVERSITY OF TORONTO

NC
1175
S55 W3
1921

Max Slevogt hat die zweifache Phantasie: Die Phantasie des Gedankens und die Phantasie des Auges. Ihm fällt immer etwas ein, und er sieht dies dann bildhaft. Über die Wirklichkeit, die er doch liebt, denkt er nicht ganz so hoch wie mancher der Zeitgenossen aus seiner Epoche. Die Erscheinung als Vision, das Traumhafte und das von Haus aus Groteske, ein Opernbild, Improvisationen und dergleichen locken ihn von jeher und haben Gewalt über ihn, und wenn er nach der Arbeit die Augen schließt, gaukelt ihm das Stück Malerpoet, das in ihm steckt, immer wieder neue Gestalten vor, so schön und so phantastisch und so ungreifbar, wie die Töne, die sein Ohr vernimmt, wenn er an den Namen Mozart denkt.

Er ist ein Temperament in einem in Deutschland nicht sehr häufigen Sinne. Ein Tropfen südlichen Blutes kreist in ihm. Angreiferisch und wild, stürmisch und voll Energie im Drauflosgehen auf die Wirklichkeit, hart und etwas bitter und bisweilen auch mißtrauisch gegen das Leben, kann er sich in anderen Augenblicken doch wieder voll Anmut, ja voll Grazie neigen vor dem Glanz einer Erscheinung oder vor der Feinheit eines Gefühles. Derselbe Mensch, der tief, ganz tief versinken kann in schwere Grübelei, vermag sorglos

zu lachen vor lauter Heiterkeit und guter Laune. In der Gruppe der deutschen Impressionisten ist er das Sonntagskind und der reinste Impressionist und der glücklichste Erbe des Menzelschen Geistes.

Gottfried Keller hat einmal gesagt: „Wer einmal recht zu malen versteht, kann erst recht zeichnen . . . .". Dieser Satz, wahr bis zur Trivialität, mußte neue und lebendige Bedeutung bekommen angesichts einer Kunst und einer Zeit, die gegen die Phrase von dem „gut gemalten aber schlecht gezeichneten" Bilde zu kämpfen hatte. Das heißt also angesichts des Impressionismus. Während aber der Befähigungsnachweis des guten Zeichnens bei Delacroix letzten Endes eine Angelegenheit von Treu und Glauben bleibt, während man die Zeichnung bei ihm und seinesgleichen immer nur als latent unter der Ölmalerei feststellen muß und dem Ruhme Delacroix nicht viel nehmen könnte, wollte man seine Radierungen und selbst seine Lithographien zum Faust und zum Hamlet leugnen, ist dies bei den Meistern des deutschen Impressionismus, bei Menzel, Liebermann und Slevogt, wesentlich anders. Streicht man aus ihrem Schaffen die graphischen Arbeiten, so wirkt der Rest, herrlich wie er sein mag, doch wie ein Torso. Ohne ihre Schwarz-Weiß-Arbeiten wären sie nicht vollkommen. Und Slevogt, der reinste, der geborenste Maler, noch im besonderen Sinne, weil er eben die zweifache Phantasie hat, weil bei ihm neben der Phantasie des Auges dann noch die Phantasie des Gedankens steht. Diese besondere Phantasie aber ist derart fruchtbar, daß all ihre Geschöpfe unmöglich mit Pinsel und Farbe eingefangen werden können, sondern schnell und augenblicklich niedergeschrieben werden müssen.

Es ist sicher kein äußerlicher Zufall, daß der Zeichner und Graphiker in Slevogt genau in dem gleichen Augenblick erwacht, wo das Impressionistische

in ihm zum Durchbruch kommt. Also bald nach der Jahrhundertwende, bald nach seiner Übersiedelung aus dem gerade damals etwas provinziell ausruhenden München in die hellere Atmosphäre Berlins. In seinen Bildern gab er sich von nun ab nur noch malerisch, in einem eminenten und ausschließlichem Sinne malerisch; er verbannte aus ihnen für eine zeitlang alles Gedankliche und Erzählende, zugleich auch alles Kompositionelle und führend Lineare. Er ist nur Auge und nur Empfindung damals. Das Erfinderische aber, auf das er natürlich nicht verzichten wollte, suchte sich ein neues Mittel: Die Graphik und die Illustration. So ist der Graphiker Slevogt, weil er nicht harmlos zeichnet, sondern erzählend zeichnet, von dem Illustrator Slevogt nicht zu trennen.

Um die Jahrhundertwende bedeutete die deutsche Illustrationskunst nur wenig mehr als Buchschmuck, manchmal, bestenfalls, ornamental stilisierte Glosse. Da kam Slevogt. Er führte sie zurück zu dem was Menzel in seinem „Friedrich dem Großen" geschaffen hatte: Veranschaulichung von Begebenheiten, Bildschöpfungen mit eigenem Leben und selbständiger innerer Abgeschlossenheit; nicht nur Schöpfungen des Auges und der Hand, sondern auch Schöpfungen der denkenden Phantasie und des schaffenden Geistes. Kurz, Slevogt führte die deutsche Illustration zurück zu dem Niveau der Goetheschen Forderung, nach welcher der Künstler die Vorstellungen des Dichters zu Ende denken müsse.

Denn was Goethe zu Eckermann über Delacroix's Lithographien zu seinem „Faust" sagt, paßt in noch viel höherem Sinne auf Slevogt und auf die Stoffe die er illustriert. „. . . da müsse er doch gestehen, daß man es selber nicht so vollkommen gedacht habe" . . . „und wie die vollkommenere Einbildungskraft eines solchen Künstlers den Dichter bereichere; und um wieviel mehr würden nicht die Leser alles lebendig und über ihre Imagination hinausgehend finden . . . !"

Slevogt der Zeichner will auch im Gegenständlichen nicht nur der empfangende Teil sein, sondern immer von seinem Rechte des Gestaltensehens und des Weiterfabulierens Gebrauch machen. Wo der Dichter mit ein paar Zeilen, wo der Schriftsteller mit ein paar Sätzen etwas andeutet, geht der bildende Künstler daran, dieses Etwas, das manchmal unter der Oberfläche schlummernd die Bildlichkeit schon im Keim enthält, zu erlösen und mit seinen zeichnerischen Mitteln auszudeuten.

Man kann Goethes Faust eigentlich gar nicht illustrieren. Überhaupt entziehen sich Dichterwerke der höchsten Form dem modernen Illustrator, modern, insofern er der gegenständlichen Bedeutung noch nicht historisch, sondern mitlebend gegenübersteht. Faust ist unser aller Eigentum, als Idee; und zugleich ist er plastisch so klar, ist er so eminent bildhaft, daß jede Illustration, und stamme sie von Delacroix, die Phantasie des Lesers fesselt und bindet, nicht beflügelt. Eine Illustration zu Faust oder zu irgendeinem anderen noch lebendigen Meisterwerk der Dichtkunst wirkt doch immer ein wenig so, wie wenn man ein Gedicht von Hölderlin in Musik gesetzt hätte. Illustrieren kann man Werke ersten Ranges nur, wenn sie nicht in allem Gegenständlichen mehr lebendig sind, wie etwa Don Quixote. Oder Werke zweiten Ranges, bei denen das Gegenständliche noch nicht von allen Schlacken des Rohstoffes geläutert wurde und noch eine letzte Formung im Bildhaften zuläßt.

Dies fühlt oder weiß Slevogt. Die Bücher, die er sich zum Illustrieren aussucht, liegen weit abseits von der Landstraßemoderner wie klassischer Literatur. Sie waren lange nicht mehr mit ernsthaften Bildern geschmückt worden, ja man las sie kaum noch, und erst der Illustrator hat sie wiederentdeckt, und mancher, der Sindbad den Seefahrer für ein Kindermärchen hielt und Lederstrumpf für „reifere Jugend", erstaunte über den literarischen Wert dieser Dinge. Aber nicht um neue Leser für alte Stoffe zu finden, wählte Slevogt solche Bücher. Er kam zu ihnen ganz harmlos, ganz natürlich, weil er von seinem Temperament aus leidenschaftliche Phantasiebücher braucht, Bücher, in denen wirklich etwas geschieht und es sich nicht immer nur um Psychologie handelt, Geschichten, wo aus dem Vollen gewirtschaftet wird, wo gelebt und geliebt und gestorben wird, wo man sich betrügt und sich auslacht, wo man haut und sticht und wandert und reitet, wo man reist und fremde Länder sieht, wo man sich verirrt und unwahrscheinliche Dinge erlebt, wo man Erdteile erobert und mit den fernsten Dingen auf Du und Du steht, — kurz, Bücher vom Orient und aus dem Urwald, aus der Hintertreppenrenaissance und von Schikaneder. Also ganz das Gegenteil einer klassischen Illustration, die sich nach stillschweigender Forderung nur mit den klassischen Schöpfungen unseres Schrifttums abgeben soll. Wohl hat auch Slevogt sich einmal an einen klassischen Stoff herangemacht, und zwar an den größten: an Homer.

Aber aus den sämtlichen vierundzwanzig Gesängen des Epos nahm er sich nur einen ganz kleinen Teil heraus, nur die Achilleis, jenes kurze rühmliche Heldenleben, nur jene Episode, die das dramatische Furioso in die epische Dichtung hineinbringt mit ihrer rasenden Aneinanderreihung der Ereignisse, die einschlagen wie Blitze. Sein Instinkt witterte die Stelle, wo das Dramatische zur Entladung kommt. Und dieser Sinn für das Dramatische ist der Angelpunkt seiner ganzen Illustratorenphantasie. Hier muß man ihn belauschen.

Sein Achill ist schrecklich, wie ein Indianer manchmal. Nichts haftet ihm an von dem Adel, an den wir immer bei den Griechen denken; er wirkt vielmehr wie ein orientalischer Halbbarbar, von echter mykenischer Kultur, aus dem tiefsten, prächtigsten griechischen Mittelalter.

Aber Slevogt hat doch Recht. Denn er will ja nichts von vornherein Klassisches geben, nicht irgend etwas, das mit Stil und Buchstil zu tun hat, nichts von den Vorstellungen, die sich andere machen, wenn ihnen Homer einfällt. Wenn er illustriert, will er, wie Menzel in seinem Friedrichbuch, sich das Gelesene veranschaulichen und bildhaft deutlich machen, ein Geschehen festhalten und hinstellen, Begebenheiten schildern. Der wahre Künstler hält sich nur an den Text und an seine eigene, sich an dem Geist des Textes ent-

zündende exakte Phantasie. Was er gegenständlich vom Altertum weiß, nützt ihm vielleicht als Milieu, als untergeordnetes Mittel der Illusion; wichtiger ist, daß er den wahren Gehalt des Stoffes erfaßt und zu einem gleichen Grade von künstlerischer Wahrheit kommt, wie der Dichter mit seinen Mitteln kam, der seinerseits doch auch nur Vorgestelltes, nicht Wahrgenommenes schildert. Sind diese beiden einig, so ist der Eindruck auch der objektiven Wahrheit erzielt, so hat der Künstler die Vorstellung des Dichters zu Ende gedacht.

Daher erklärt es sich, daß Slevogt bei jedem Stoff, den er angreift, so ungeheuer echt und so überraschend wahr wirkt. Man kann heute beweisen, daß der Achill, von dem Homer träumte, einem Hunnen viel ähnlicher sah als einer Gestalt von einem griechischen Vasenbild des fünften Jahrhunderts. Und Benvenuto Cellini hatte etwas von Vautrin und war immer dicht an der Grenze des Grotesken. Als Slevogt diese Dinge las, dachte er nicht an griechische Vasenbilder und an Schöpfungen der Hochrenaissance in Florenz und Rom. Sondern er dachte sich: wie sah das aus, damals, diese Szene mit der Jagd um die Mauer Trojas, und wie war der entscheidende Augenblick wo Hektor müde wird und die Knie nach außen fliegen und Achill wie ein böses Reptil um die Ecke schlüpft? Und wenn ich dabei gewesen wäre bei jener Szene mit dem Pabst Soundso und dem Kardinal Jedermann in Rom und alles war aufgeregt — was hätte ich als gleichfalls erregter Zuschauer wohl von der Lokalität, diesem Zufalls-Rom wahrgenommen, wenn ich gespannt und aufmerksam auf den Vorgang mit dem Kanonenschuß geachtet hätte? Wer den psychologisch-dramatischen Kern beherrscht, hält alle Gelenke des Gesamtgeschehens in der Hand, alles Beiwerk, alles Detail, alle Stufen des Sichabrollens einer sichtbaren Handlung. Was er anschaut und was er sich vorstellt, ist schnelle Vision. Es lebt und bewegt sich.

Slevogts große Bedeutung als Zeichner liegt in der mächtigen Lebendigkeit und in der Lebensfülle, die er seinen Schöpfungen immer zu geben weiß, dank der außerordentlichen Kraft seines hinreißenden Temperaments und der prachtvollen Sicherheit der Empfindung für beseelte Form. Er ist groß geworden an Rembrandt. Die suggestive Art des Striches, die andeutende Zeichnung, dieses System von schnell hingeschriebenen Linien und nie fertigen, stets vom Licht zerfressenen Konturen, wo erst das Auge der Beschauer die Dinge „fertig" macht — diese Art von malerischer Zeichnung, die seit Rembrandt

von allen schöpferischen Künstlern, von Delacroix und Daumier, von Menzel, Leibl und Liebermann weitergepflegt und immer kühner entwickelt wurde, mußte selbstverständlich auch Slevogts Mittel werden. Ein so lebendiges Temperament und eine so impressionistische, stets auf die Ensemblewirkung einer Erscheinung gespannte Anschauung läßt sich nur mit dieser Form, nicht mit der anderen, denken. Die Linie Holbeins und Ingres' wäre unmöglich, weil sie das moderne Tempo des Sehens und des Empfindens nicht hätte ausdrücken können. Jenes Maß von Lebendigkeit und Bewegung, das Slevogt braucht, verlangt die skizzenhafte Niederschrift. Aber weil Slevogt nun noch um einen Grad dramatischer fühlt als seine Waffenbrüder vom Impressionismus, ist er auch um einen Grad lebendiger als sie alle. Er definiert keine Formen, sondern er suggeriert Bewegung, auch wo er scheinbar ruhende Dinge abzeichnet, wie, in seiner Tierserie, einen liegenden Löwen. Er gibt das Knappste, ein paar Striche, einen Punkt, einen Fleck; und das ist dann ein Bein, ein Kopf, ein Auge — genau wie in Menzels Holzschnitten zum Friedrichbuch. Aber weil er richtig sieht, weil er die Form und die Funktion durchaus beherrscht und weil er immer das Organische, und zwar nicht nur im Körperlichen, sondern auch im Räumlichen auswendig kann; weil der Strich, den er hinschreibt, und der Punkt, den er darauf setzt, jedesmal der erschöpfende Strich und der entscheidende Punkt ist, drückt, was bei schwächeren Künstlern nur Gekritzel, nur, um des alten Schadows Wort zu gebrauchen, nur „Griffonagen" wären, bei ihm wirklich lebendige Form aus. Zu einem derart sicheren Beherrschen der Formprobleme und zu einer so freien Art der Darstellung gehört mehr schulmäßig durchgemachte und dann persönlich überwundene Akademie als wir uns meistens träumen lassen. Daß Menzel und Liebermann ihm vorangegangen waren auf diesem Wege der persönlichen Ausdrucksform und einer subjektiven Handschrift, bedeutete anfangs eine große Erleichterung für ihn. Er brauchte den Kampf um die Rechtfertigung solcher Ausdrucksweise nicht erst aufzunehmen. Die Schlacht war geschlagen und der Sieg war gesichert.

Aber auf die Länge der Zeit werden die Unterschiede zwischen ihm und diesen beiden Großen wichtiger. Und es geziemt sich zu sagen, daß Slevogt hin und wieder die ungeheure Solidität der Konstruktion ein wenig fehlt, die Menzel, allerdings auch nur der beste Menzel und der auch nur in seinen besten Stunden, besitzt. Und daß ihm vielleicht auch das ganz tiefe Welt-

gefühl abgeht, und auch etwas von der stahlharten Energie, wie man sie bei einem genialen Realisten voraussetzen würde; etwas nur, aber doch immerhin spürbar. Dies kann man zugeben. Doch was er hat wie keiner, wird dadurch nicht geringer: dieser unerreichte Grad von Lebendigkeit, mit der er eine Vision niederschreibt. Der sozusagen farbige Duft, den er um die Dinge hinzaubert, auch wenn sie nur abstrakt schwarz auf abstraktem Weiß stehen. Und die Grazie, mit der er die Dinge so hinwirft, daß sie alle, ganz gleich, ob sie auf Buchseite und Buchdeckel stehen sollen, oder für sich allein, immer sofort etwas von schmückendem Linienspiel und kostbarer Arabeske bekommen, und etwas vom reinen graphischen Strich, der keine Stofflichkeit allzudeutlich bezeichnet. Er sieht die Dinge, die Welt, um einen Grad unwirklicher, um einen Ton phantastischer als seine Zeit sie zu sehen gewohnt war. Aber zugleich sieht er das Stück Welt, das er aus dem Reich der Sichtbarkeit herausreißt, auch um einen Grad nachdrücklicher als „Ensemble". Die Einzelheit, so schön sie sein kann, bedeutet weniger bei ihm, als man bei einem gegenständlich so interessierten Menschen glauben möchte. Schon in der „Ilias" sind das Schönste die Massenszenen, die Blätter mit Getümmel und ohne Helden, oder wo der Held als Einzelfigur nicht in Aktion tritt.

Die „Flucht der Trojaner“ will als Ensemble genossen werden, in ihrem Rhythmus von großer Gesamtbewegung, in dem alles, Mensch und Tier, Erde und Himmel und Wasser aufgeht in dem gleichen erregten Motiv der führenden Formempfindung. Vor dieser Wucht und diesem gebändigten Reichtum versagt selbst der Vergleich mit Goyas steingedruckten Stierkämpfen. Goya wirkt ein wenig karg und summarisch hierneben. Nur Rubens in seinen gemalten Studien gab dieses Maß von Gesamtbewegung bei so reicher Instrumentierung und so beherrschter Melodie. Hier nach dem Einzelnen fragen und die Einzelfigur auf ihre Korrektheit prüfen, hieße die Voraussetzungen für solche Kunst verschieben. Massenwirkungen so großen Schlages gehen immer ein wenig auf Kosten der Exaktheit im Detail. Da nichts vollkommen ist und man sich entscheiden muß für das Eine oder das Andere, wird man heute Slevogts blendendes Ungefähr der Überstudiertheit vorziehen, mit der selbst Menzel, aus lauter Gewissenhaftigkeit, den feinsten Reiz seiner Erfindungen bisweilen zuschanden zeichnete. Nicht als ob Slevogt nicht auch Sinn hätte für die Beseelung der Einzelform. In der „Ilias“, bei der Szene mit dem Scheiterhaufen, gibt er ein paar menschliche Akte mit so zartem Gefühl für den Ausdruck eines Gelenks, und in den Einzelgestalten im Sindbad und nachher dann überall hat er gelegentlich Figuren von einem so hinreißenden Zauber des Ausdrucks, daß man sich von ihnen nicht trennen mag; und der liegende Leichnam des Patroklos im Zelt bei Fackelschein, wo Achill hineingestürzt ist wie ein zerschmetterter Baum, dieses Gesicht wirkt ergreifend; bleich, stillschön und sehr melancholisch. Aber das alles hieße nichts für Slevogt, wenn die Dinge sich für den Blick isolierten und man hinter ihnen nicht die schwebend leichte Atmosphäre spürte, durch welche alle Schönheit wie in einer höheren geistigen Luft lebt. Was er beobachtet und was er in seiner Beobachtung empfindet, will nicht Selbstzweck sein, es soll immer nur im Ganzen, nur für die überraschende Vision wirken, die dasteht, blitzschnell und einmalig und wie ein Wunder. Wohl reagiert sein Sinn auf eine rasend vorübersausende Bewegung mit einer ganz einzigen Schärfe und Sicherheit. Momente, wie in den Rennskizzen, kommen in Europa sonst nur bei Toulouse-Lautrec vor. Aber manche Bewegungsvorstellungen aus dem „Lederstrumpf“ wirken noch erschöpfender, noch natürlicher als jene frappierenden Niederschriften. Daß er diesen in der Luft schwebenden

Gaul mit dem lanzentragenden Indianer noch rhythmischer durchfühlt und ihm in seiner zwischen zwei Pendelschlägen einer Bewegung schwebenden Haltung jede Erinnerung an die Momentphotographie nimmt, liegt an dem noch höheren Grade von Vorstellung: er „sah" die Szene von vornherein als ein Ganzes, mit dem Hintergrund und der Luft, jener unwirklichen Märchenluft zusammen, sozusagen als Arabeske, als ein Stück Schönheit, und wußte das mit der Beinhaltung und dem Moment längst auswendig, ehe er sich dann wirklich an die Arbeit machte. Je reifer seine Kunst wird, um so abstrakter wird sie auch, um so vorstellungsmäßiger.

Das landschaftliche Element, das dem „Lederstrumpf" in der Geschichte der gesamten Buchillustration eine so einzigartige Stellung verleiht, tritt in seiner späteren Graphik etwas mehr zurück. Und wenn aus diesem Grunde wohl der „Lederstrumpf" immer als die unerhörte Ausnahmeleistung in Slevogts Schaffen gelten wird, — man darf nicht übersehen, daß auf diesem Wege eine Weiterentwickelung in rein graphischem Sinne nicht möglich gewesen wäre, weil die Gefahr eines Wetteiferns mit der Malerei schließlich an irgendeinem Punkte hätte brennend werden müssen.

Das Landschaftliche war ja das Atmosphärische. Es gab den großen Zusammenhang der Dinge, die Maschen jenes Gewebes, das man „Ensemble" nennt, und weil Slevogt als Maler landschaftlich sah, von vornherein und grundsätzlich, stand der Stil seiner Zeichnung vom ersten Augenblicke an fest. Aber es gibt keine graphischen Landschaften von Slevogt, denen als solche Eigenwert zukäme, gesehene und beim Sehen zur Empfindung und zur Vision gewordene Landschaften aus unserer Welt; so, wie Liebermann sie in Holland

radierte oder auf den Stein zeichnete. Slevogts Landschaften sind immer exotisch und geträumt, immer aber zugleich auch Szene; nie Stimmung. Als sich bei Slevogt dieser Sinn für das Landschaftliche durchgearbeitet hatte, als unter seinen Händen dieses bezaubernde Landschaftliche seines Sehens zum schwebend Atmosphärischen geworden war und er sich dann aus diesem Ambiente das Ensemble geschaffen hatte, brauchte er die Landschaft nicht mehr. Sie tritt wieder zurück in den Hintergrund und wird wieder zum Milieu. Was sie geben konnte, hatte sie dem Künstler zugleich mit dem Geheimnis des Ensembles restlos ausgeliefert: einen überraschenden und von keinem Zeichner jemals geahnten Reichtum des Schwarz-Weiß.

Während man glaubt, daß auf dem „Lederstrumpf"-Blatt, wo die beiden Männer ein Boot tragen, es die Landschaft ist, die einen so beglückt, ist es in Wahrheit ja nur die lückenlose Folge der malerischen Töne, die Skala der Valeurs, welche diese Wirkung ausübt und diesen Blättern ihren unerhörten malerischen Duft verleiht. Über solchem Schwarz-Weiß liegt eine rein sinnliche Schönheit, neben der selbst Daumier ein wenig kontrastreich und Delacroix etwas unentschieden wirkt. Das Flimmern der Luft, das zarte Singen und Schwingen der Atmosphäre, das Funkeln der tiefen Schatten und das Blitzen der Lichter, alles dies erzeugt ein so nüancenreiches Spiel zwischen dem hellsten Weiß und dem dunkelsten Schwarz, eine so reiche Skala der Lichtgrade, wie sie als graphisches Ausdrucksmittel vorher nicht existierte. Wenn die Blätter des Benvenuto Cellini und des Cortez, die doch von Räumlichkeit so wenig wie möglich, immer nur suggestive Andeutungen geben, dennoch bei aller Knappheit und Abstraktion musikalisch ausdrucksreich wirken, — hier liegt die Quelle, aus der dieser Reichtum strömt.

Slevogtsche Graphik kann man nur in guten Drucken genießen. Sie ist so durchaus auf die feinste Nüancierung angelegt, daß jeder Maschinendruck wie eine Entstellung wirkt, beinahe wie ein Hohn, wie eine Karikatur der ursprünglichen Absicht. Zerreißt man nur das Spiel von Anschwellen und Abschwellen des Striches oder des Fleckes, diese ganz feinen Unterschiede in der Stärke des Schwarz, die soviel Modellierung wie Bewegung ausdrücken, so nimmt man seinen Blättern nicht nur ihren größten sinnlichen Reiz, sondern ihr eigentlichstes Lebenselement. Da bei ihm alles aus der Intuition geboren ist, da die Hand, die eine Vision niederschrieb, fast schlafwandlerisch den

feinsten Regungen des Gefühls und den zartesten Empfindungen des schauenden Auges folgte, kann keine Linie, die Schatten ausdrückt, abgeschwächt, kann kein Strich, der nahe der höchsten Lichtgrenze liegt, verschärft werden, ohne daß der Charakter der ganzen Vorstellung zu Schaden käme. Es ist alles bei ihm immer als Lichterscheinung vorgestellt. Die Zwischentöne von Grau, mit denen er Lichtstufen ausdrückt, sind zahllos, aber sie sind logisch aus dem Schwarz heraus entwickelt, sehr klangvoll, sehr als „Ton" empfunden. Und das Spiel von Scharf und Weich, von fest hingesetztem Punkt, von stählern eingeschnittenem Strich, und von vergleitender Fläche, von unscharf hingerieseltem Sfumato, schillert in unendlichen Abwandlungen; es bezwingt durch die überraschende Wiederkehr der gleichen Empfindung, wo es sich um den gefühlvollen Wechsel von Fläche und Durchbrechung, von plastischem Volumen und leerer Luft handelt. In den Kreidelithographien zum „Lederstrumpf" rauscht diese Instrumentierungskunst in vollen Tönen und berauscht sich selber am meisterlichen Zuviel. Als er im „Benvenuto Cellini" die Pinsellithographie verwendet, vielleicht seit Menzel zum ersten Male wieder ernsthaft in Deutschland, zieht er die Wirkungen zusammen, bändigt den Reichtum, läßt entbehrliche Nüancen weg und wirkt doch voll und reich. So knapp seine Sprache auch scheint, die Stimme hat an Umfang nicht verloren, wenn auch die Fiorituren sparsamer fließen. Und als er im „Cortez" die einfache Federlithographie benutzt, gibt er selbst diesem einfachsten Mittel soviel Differenziertheit im Lichtreichtum des Striches, daß man auch hier von einer beinahe malerischen Zeichnung, von malerischer Linie reden kann, trotzdem nirgends ein hingewischter Fleck oder eine gestrichene Tönung vorkommt. Im „Cortez" hat Slevogt das Ideal erreicht, das ihm in den Federzeichnungen zum „Ali Baba" anderthalb Jahrzehnte früher als fernes Ziel vorgeschwebt hatte, aus Rembrandtsehnsucht. Jetzt hat sein Strich eine noch feinere Ausdrucksdifferenziertheit, eine noch höhere Ausdrucksstärke und Schmiegsamkeit bekommen. Seine Kaltnadelarbeiten der letzten Jahre, verglichen etwa mit den ersten Radierungen, wirken zugleich knapper und vielseitiger, zugleich geistig energischer und sinnlicher. In den Tierradierungen und in einigen Bildnissen gibt er fast nur noch das Spiel der Akzente, keinen stofflichen Grund und stoffliche Oberfläche, keine Zwischenlagen mehr. Manches mutet an wie eine stenographische Beobachtung der Natur. Die Hand gehorcht

mit unfehlbarer Gefühligkeit dem Druck, der Bewegung des Auges; aber die Anschauung hebt das Gesehene auch unmittelbar in eine leichte, geistige Sphäre, in die Sphäre der Abstraktion. Dort nimmt alles, was er macht und ansieht, dann jenes seltsam Schmückende an, jenes Kostbare und im besten Sinne Opernhafte, das ihm bei seiner Geburt die Grazien in die Wiege gelegt haben, zusammen mit der Liebe zu den schönen Dingen des Daseins, zu Musik und Frauen, zu bunten Vögeln, funkelndem Wein und levantinisch leuchtender Landschaft. Aus dieser Welt stammt dann das radierte Werk der „Zauberflöte".

Das Musikalische in seiner Natur, bisweilen in zauberischen Gelegenheitsgedichten, wie dem Titel zum „Sindbad" oder dem Umschlag zur Zeitschrift „Kunst und Künstler" schon zutage getreten, kreist seit langer Zeit um Mozart. Seine Phantasie wirkt lebendig und sein Blut geht rascher, wenn er Mozart hört. Er sieht Gestalten. Aber keine Operngestalten, die in Salzburg oder in München auf der Szene stehen könnten, sondern Gestalten von seinen eigenen Gnaden, noch um einen Grad mozartischer und schwärmerischer als irgendein Regisseur sie sich träumen könnte, Gestalten mit dem ganzen Reiz Österreichs, aber umwittert manchmal von einer etwas eisigen Magie, nicht sowohl sehr ägyptisch als vielmehr afrikanisch. Das hat er hingezeichnet zu der Notenhandschrift Mozarts, (die an sich, rein als Handschrift so köstlich, so zart und charaktervoll aussieht) so, als seien sie aus Mozarts Seele und Mozarts Tönen entsprungen, wie Geister und holde Kobolde, nicht ohne Dämonie. Glossen sind es, Randzeichnungen, von einer Laune und einem durchsichtigen Tiefsinn, wie sie in ganz Deutschland heute niemand hat und wie sie früher nur Albrecht Dürer einmal hatte, damals, als er das Gebetbuch seines geliebten Kaisers verzierte. Ihm geht die Erfindung, die menschliche Gestalt rätselhaft in Ornament über, sie ist immer verschlungen mit dem Rankenwerk, aber ohne auch nur je die leiseste ornamentale, äußerlich gewollte und buchgewerblich stilisierte Schwächung erfahren zu haben: Sie

bleibt immer voll von Sinnlichkeit und voll von anschaulicher Genialität, immer wie aus der gegenwärtigsten Wirklichkeit entsprungen, ein Geschöpf, ein Glanz und ein Widerschein des leibhaftigen Lebens. Dieser Stil von Ornament ist sein eigen, rein graphisch auf Linie komponiert und die Fläche bedeckend. Was mit leichter Kraft hingeschrieben wurde vor dem träumenden und gleitenden Blick, ist in losen Zusammenhängen und anmutigen Verschlingungen artikuliert, so anmutig, daß man die Kühnheit der Erfindung, die Kühnheit des formalen Motivs und den unglaublichen Reichtum der Bewegung zuletzt gar nicht mehr als etwas Absonderliches spürt, sondern hinnimmt wie die reichen Töne und das schwärmende Brio der Mozartischen Musik, jener scheinbar innerlich nur

so dahinblühenden, in Wahrheit aber aus einsamsten Tiefen stammenden Musik. Unter allem Meisterhaften, was Slevogts Griffel schuf, stehen diese Radierungen zur Zauberflöte allein. Neben die ergreifende Bitterkeit und die schöne Schwermut seiner „Gesichte" stellte er hier etwas vom Glücklichsten aus seinen begnadetsten Stunden.

Slevogt ist etwas mehr als fünfzig Jahre alt, und sein graphisches Schaffen reicht noch nicht zwei Jahrzehnte zurück; der ganze Weg des Zeichners, von den „schwarzen Szenen" bis zur „Zauberflöte", mit dem Reichtum vom „Achill" und „Sindbad," von „Lederstrumpf" und „Benvenuto Cellini," von „Cortez" und „Gesichten," drängt sich in den Zeitraum von rund drei Lustren zusammen. Daneben her gehen die Einzelblätter und kleineren Serien wie die Rennskizzen und die Tierradierungen, das lithographische Skizzenbuch und die mancherlei

Buchtitel. Und dann kommt erst noch die zeichnerische Tätigkeit des Illustrators für das „billige", nicht mit Originalgraphik geschmückte Buch: der Ali Baba und Coranna und Rübezahl und die Märchen und die Volkslieder und die grünen Bändchen; wozu dann noch die Zeichnung für die Holzschnittillustration kommen soll. Kurz: der Reichtum ist ebenso verwirrend wie hinreißend. Slevogt hat immer alle Taschen voll. Man wird den Eindruck nicht los: „Der kann auch die Hände nicht ruhig halten!" Wie Menzel. Weil ihm, wie Menzel, immer etwas einfällt. Er ist fleißig. Nur, daß es bei ihm letzten Endes doch heißen müßte: „Genie ist auch Fleiß!" Das Beste, was Slevogt hat, das Vollströmende und Anschauungstrunkene, mit schimmerndem Lächeln Fabulierende läßt sich auch mit dem großen Fleiß nicht erjagen. Dies ist Anlage und Talent, ist Begabung und Gnade.

HERGESTELLT IN DER BUCHDRUCKEREI
A. WOHLFELD IN MAGDEBURG.

EINBAND VON
PROF. H. WIEYNCK, DRESDEN.

AUSSER DIESER AUSGABE IST EINE
VORZUGSAUSGABE IN 200 EXEMPLAREN
ERSCHIENEN.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Hergestellt mit besonderer Erlaubnis des Verlages Bruno Cassirer, Berlin

ABBILDUNGEN IM TEXT

Seite

Selbstbildnis. Verlag Fritz Gurlitt 4

Titelvignette: Sindbad und die Tänzerinnen (aus „Sindbad“ S. 32). L. Verlag Bruno Cassirer 5

Der Perseus des Benvenuto Cellini (aus „Benvenuto Cellini“ S. 368). L. Verlag Bruno Cassirer 6

Benvenuto Cellini vor einer Goldschmiedewerkstatt (aus „Benvenuto Cellini“ S. 15.) L. Verlag Bruno Cassirer 9

Audienz des Cortez vor König Montezuma (aus „Cortez“ S. 51). L. Verlag Bruno Cassirer 12

Stehender Somali. R. 14

Mars und Venus. R. Verlag Paul Cassirer 17

Der Faun. R. Verlag Paul Cassirer 18

Benvenuto Cellini in Gefangenschaft von Soldaten bewacht (aus „Benvenuto Cellini“ S. 201). L. Verlag Bruno Cassirer 19

Vignette über diesem Verzeichnis: Benvenuto Cellini bedient das Geschütz (aus „Benvenuto Cellini“ S. 64). L. Verlag Bruno Cassirer 21

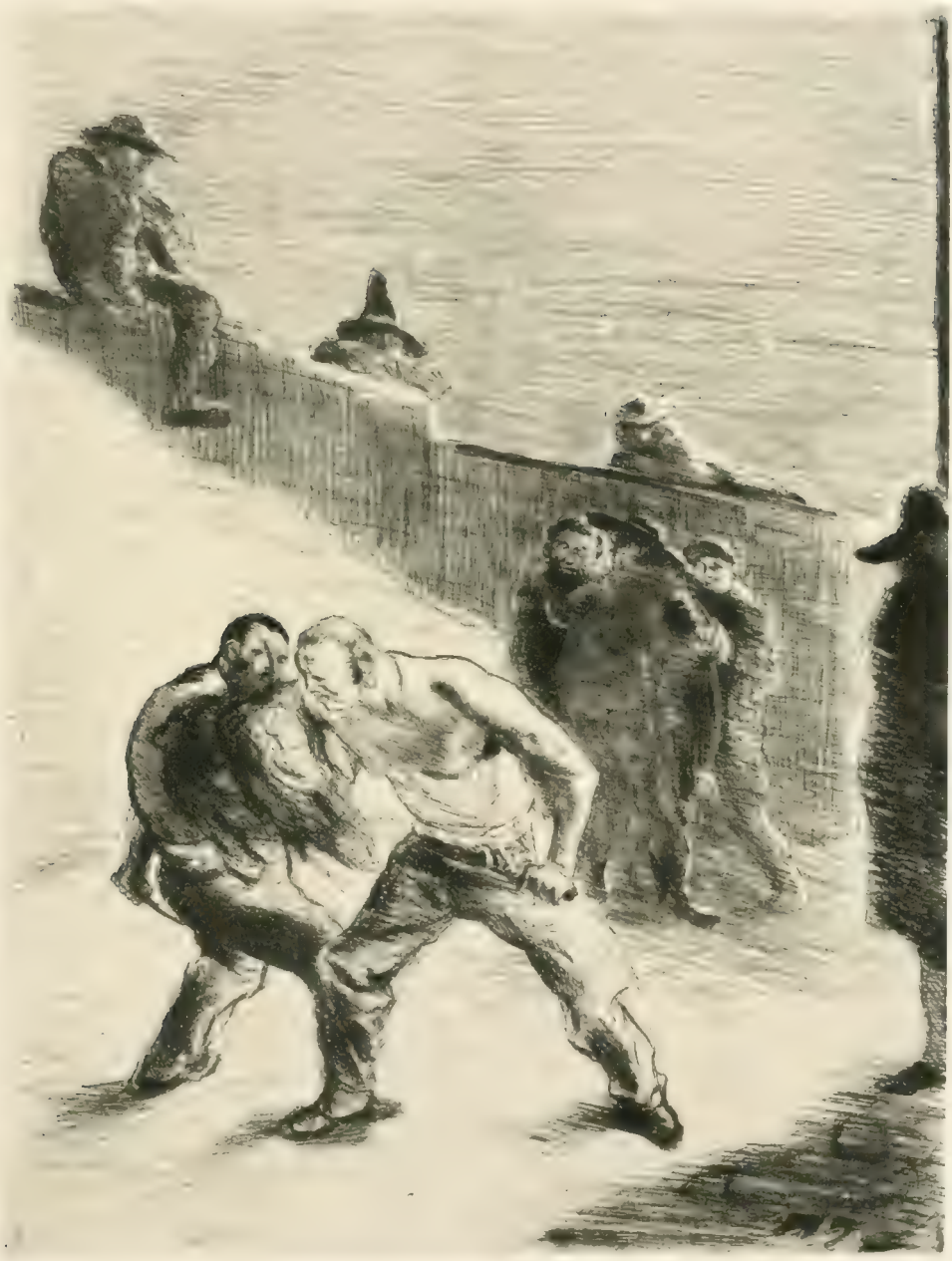
TAFELN

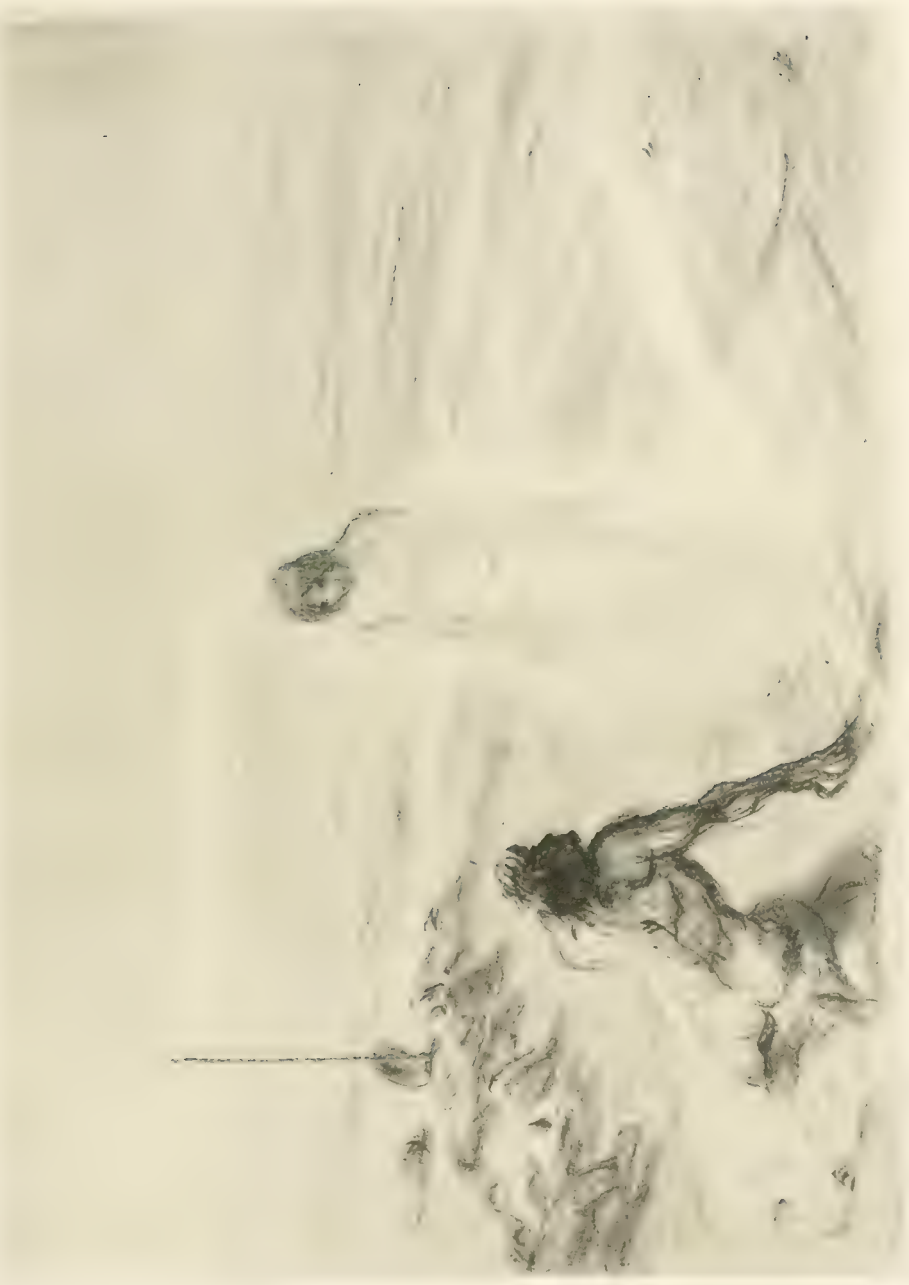
Tafel	Radierung (R), Lithographie (L)	Jahr
1	Der Maler Robert Breyer (signiert „Sleyer", aus Slevogt und Breyer). Erste Arbeit des Künstlers. R.	1890
2	Hexentanz. R. Verlag Paul Cassirer	1903
3	Aus „Schwarze Scenen". 6 Radierversuche. Titelvignette. Der Künstler rauchend auf dem Sofa liegend. R. Verlag Bruno Cassirer	1905
4	Ebendaraus. — Im Kahn. R. Verlag Bruno Cassirer	„
5	„ — Reiterkampf. R. Verlag Bruno Cassirer	„
6	„ — Messerkampf. R. Verlag Bruno Cassirer	„
7	Der Sänger d'Andrade als Don Juan in der Comthurscene. R. Verlag Paul Cassirer	„
8	Der Sänger d'Andrade als Don Juan das Champagnerlied singend. R. Verlag Paul Cassirer	„
9	Ebenso. — L. Verlag Paul Cassirer	„
10	Mephisto ein Ständchen singend. Umschlagzeichnung zu den Liedern von Hugo Wolf. L. Verlag Bruno Cassirer	1906
11	15 Lithographien zur Ilias von Max Slevogt. Verlag Bruno Cassirer	„
	IV. Blatt. Achill an der Leiche des Patroklos. L. Verlag Bruno Cassirer	„
12	V. Blatt. Schlacht. L. Verlag Bruno Cassirer	„
13	VIII. Blatt. Achill und die Gefangenen. L. Verlag Bruno Cassirer	„
14	IX. Achill im Strome. L. Verlag Bruno Cassirer	„
15	XI. Hektor auf der Flucht. L. Verlag Bruno Cassirer	„
16	XIII. Triumph des Achill, die Leiche Hektors um die Mauern Trojas schleifend. L. Verlag Bruno Cassirer	„
17	XIV. Patroklos erscheint dem Achill. L. Verlag Bruno Cassirer	„
18	Penthesilea. Erste Fassung des später in der Publikation des deutschen Kunstvereins erschienenen Blattes. L.	„
19	Sindbad, der Seefahrer. 33 Originallithographien von Max Slevogt. Verlag Bruno Cassirer, 1908	„
	S. 9. Sindbad tritt seine erste Reise an und läßt Waren auf das Schiff nach Basrah bringen. L. Verlag Bruno Cassirer	„
20	S. 33. Sindbad wird nach dem Schiffbruch auf eine Insel verschlagen und nährt sich mit den Reisenden von Pflanzen. L. Verlag Bruno Cassirer	„
21	S. 35. Sindbad sieht auf der vierten Reise auf einer Insel seltsame Gebräuche, wie jeder auf seinem besten Pferde ohne Steigbügel und Sattel reitet. L. Verlag Bruno Cassirer	„
22	S. 37. Das Begräbnis des lebenden Ehemanns, der seiner verstorbenen Frau in die Cisterne mitgegeben wird. L. Verlag Bruno Cassirer	„
23	S. 45. Zur Erinnerung an frühere Abenteuer mit Affen, vor denen die Stadtbewohner nächtlich auf das Meer flüchteten. L. Verlag Bruno Cassirer	„
24	S. 59. Sindbad erschlägt auf der fünften Reise die Schlange und rettet den Mann aus dem Rachen des Tieres. L. Verlag Bruno Cassirer	„
25	„Die Prinzessin auf der Erbse". (Gelegenheitsarbeit für die Frau des Künstlers.) Rad. mit dem Diamanten. Verlag Bruno Cassirer	„
26	Lederstrumpf. Illustrationen zu den Lederstrumpferzählungen von James Cooper. Lithographien. Verlag Paul Cassirer	„
	S. 5. Wildtöter läßt das Kanoe ins Wasser bringen. L. Verlag Paul Cassirer	„
27	S. 25. Wildtöter im Kampf mit einem Indianer. L. Verlag Paul Cassirer	„
28	S. 29. Der Delaware erwartet auf einem Felsen die Arche Wildtöters. L. Verl. P. Cassirer	„
29	S. 64. Die Huronen verfolgen Judith und Ketty. L. Verlag Paul Cassirer	„
30	S. 67. Laufende Indianer. L. Verlag Paul Cassirer	„
31	S. 86. Kampf mit den Huronen. Tuschlithographie. Verlag Paul Cassirer	„

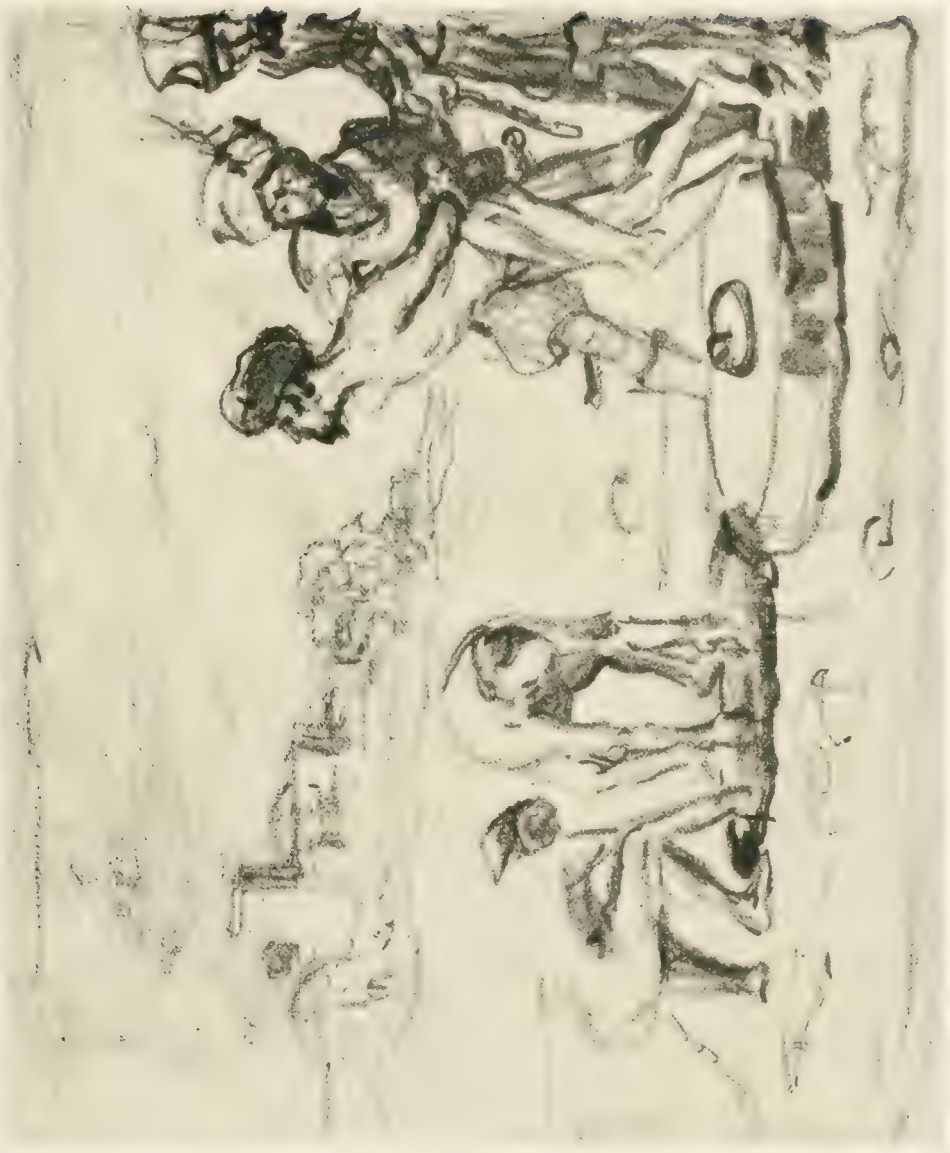
Tafel		Jahr
32	S. 91. Wildtöter mit dem Delawaren und seinem Sohn an einem See. L. Verl. P. Cassirer	1906
33	S. 113. Ein angeschossener Hurone hält sich an einem Ast. L. Verlag Paul Cassirer	„
34	S. 139. Der Hurone Magna stößt den Kriegsruf aus. L. Verlag Paul Cassirer	„
35	S. 175. Der Delaware Unkas schlägt seinen Tomahawk in den Pfahl. L. Verl. P. Cassirer	„
36	S. 187. Der Hurone Magna tötet den Delawaren Unkas. L. Verlag Paul Cassirer	„
37	S. 297. Schlittenunfall. Federlithographie. Verlag Paul Cassirer	„
38	S. 399. Der Teton beschleicht ein Lager. L. Verlag Paul Cassirer	„
39	S. 427. Ein Indianer reitet ins Lager der Weißen. L. Verlag Paul Cassirer . .	„
40	S. 431. Aufbruch. L. Verlag Paul Cassirer	„
41	S. 441. Indianer bei der Verfolgung. L. Verlag Paul Cassirer	„
42	S. 455. Hartherz ergreift von neuem das weggeworfene Messer. L. Verlag P. Cassirer	„
43	S. 459. Hartherz und Mahtoree. L. Verlag Paul Cassirer	„
44	Selbstporträt des Künstlers auf dem Stuhl sitzend und zeichnend. II. Zustand. R. Verlag Bruno Cassirer	1911
45	Die Mutter des Künstlers. R. Verlag Fritz Gurlitt	„
46	Seelenmesse in der Allerheiligen Hofkirche zu München für die Mitglieder des Georgritterordens. I. Zustand. R. Verlag Paul Cassirer	„
47	II. Zustand. R. Verlag Paul Cassirer	„
48	„Sieben auf einen Streich". In der Auflage erschienen in „Kunst und Künstler" 1912. L. Verlag Bruno Cassirer	1912
49	„Der gestiefelte Kater". Eine Folge von 10 Illustrationen. Lithographien. Selbstverlag	„
	VI. Illustration. Der Kater am Wagenschlag. L.	„
50	VIII. „ Der Kater und die Bauern. L.	„
51	Selbstporträt des Künstlers. R. Verlag Bruno Cassirer	„
52	Benvenuto Cellini. Deutsch von Goethe, mit Steinzeichnungen von M. Slevogt. Verlag Bruno Cassirer. Tuschlithographien	1913
	S. 39. Cellini verteidigt mit der Büchse in der Tür seine Werkstatt, die Spanier stürmen wollten, um das Gefäß des Bischofs von Salamanca, das noch nicht bezahlt ist, abzuholen. L. Verlag Bruno Cassirer	„
53	S. 49. Lustiges Gelage und die Entdeckung des als Mädchen verkleideten „Pomona". L. Verlag Bruno Cassirer	„
54	S. 56. Cellini springt mit dem Tischmesser von der Tafel aus dem Fenster auf Bachiacca und Penthesilea. L. Verlag Bruno Cassirer	„
55	S. 69. Die Pest wütet in Florenz. L. Verlag Bruno Cassirer	„
56	S. 74. Cellini weilt mit dem Maler Bugiardini und Julian im Gespräch. L. Verlag Bruno Cassirer	„
	S. 93. Cellini modelliert seine Magd, die er ins Heim genommen hatte. L. Verlag Bruno Cassirer	„
57	S. 142. Cellini stößt mit der Ruderstange einen florentinischen Edelmann, der die Fahrt mitmachen wollte, zurück. L. Verlag Bruno Cassirer	„
58	S. 162. Dem fieberkranken Cellini wird in Florenz sein Verräter beim Papste gezeigt. L. Verlag Bruno Cassirer	„
59	S. 169. Zwei türkische Pferde werden vom Papst dem Kaiser verehrt. L. Verlag Bruno Cassirer	„
60	S. 6. Der dreijährige Cellini bringt dem 100jährigen Großvater einen Skorpion. L. Verlag Bruno Cassirer	„
	S. 178. Cellini auf dem Wege nach Frankreich. L. Verlag Bruno Cassirer . .	„
61	S. 245. Cardinal Conaro aus Ferrara bittet beim Papst um die Freiheit Cellinis. L. Verlag Bruno Cassirer	„
62	S. 265. Cellini wird vom König von Frankreich gnädig beim Mittagsmahl empfangen. L. Verlag Bruno Cassirer	„

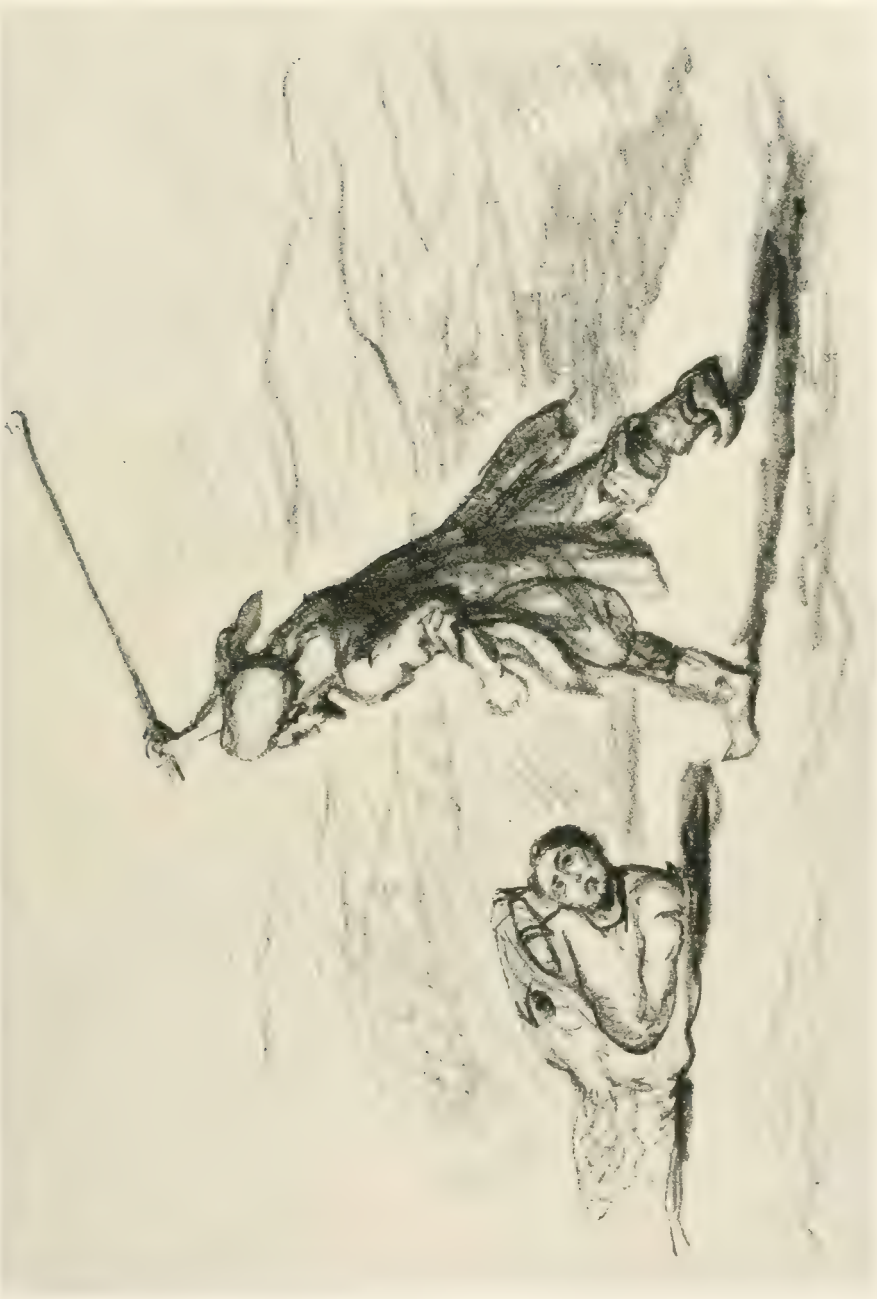
Tafel		Jahr
62	S. 267. Cellini, erbost über den geringen Lohn, will nach Jerusalem reiten. L. Verlag Bruno Cassirer	1913
63	S. 298. Cellini überrascht Diener und Dienerin (Paul und Katharine) und will sie erstechen. L. Verlag Bruno Cassirer	„
64	Trabrennen II Studien. L. Verlag Bruno Cassirer	1915
65	Trabrennen III Auf der Bahn. L. Verlag Bruno Cassirer	„
66	Fressender Löwe. R. Verlag Bruno Cassirer	„
	Saufende Löwin. R. Verlag Bruno Cassirer	„
67	Gazellen. R. Verlag Bruno Cassirer	„
	Radschlagender Pfau. R. Verlag Bruno Cassirer	„
68	Leoparden. R. Verlag Bruno Cassirer	„
69	Löwin. R. Verlag Bruno Cassirer	„
70	Überfallener arabischer Reiter. R. Verlag Fritz Gurlitt	„
71	Wüstenjagd. R. Verlag Fritz Gurlitt	„
72	Selbstporträt des Künstlers. R. Verlag Fritz Gurlitt	„
73	Rennskizzen, Pferdeköpfe. L. Verlag Bruno Cassirer	1917
74	Gesichte. 21 Stein- und Zinkdrucke von Max Slevogt. Selbstverlag	„
	Nr. 4. Kugeltanz. L.	„
75	Nr. 5. Männer Glaskugel haltend. Tod. L.	„
76	Nr. 7. Bär von Hunden umstellt. L.	„
77	Nr. 10. Anbetung der drei Köpfe. L.	„
78	Nr. 12. Wölfe untereinander sich auffressend. L.	„
79	Nr. 13. Der gefesselte Pegasus. L.	„
80	Die Eroberung von Mexiko von Ferd. Cortez. Mit 112 Federlith. Verlag Br. Cassirer	1919
	S. 27. Herren der Provinz fordern den Kaiser zum Besuch ihrer Stadt auf. L. Verlag Bruno Cassirer	„
	S. 13. Besuch von drei Häuptlingen, die Schmuck und Sklavinnen schenken. L. Verlag Bruno Cassirer	„
81	S. 55. Montezuma wird von einer Anzahl Vornehmer in einer Sänfte in den Palast des Kaisers fortgetragen. L. Verlag Bruno Cassirer	„
	S. 89. Eingeborene schießen auf die kaiserlichen Truppen beim Überschreiten einer Brücke. L. Verlag Bruno Cassirer	„
82	S. 116. Auf den Zinnen der Stadt Mexiko. L. Verlag Bruno Cassirer	„
	S. 125. Vorpostenreiter. L. Verlag Bruno Cassirer	„
83	S. 154. Auf der Lauer. L. Verlag Bruno Cassirer	„
84	S. 158. Truppenmusterung. L. Verlag Bruno Cassirer	„
85	S. 172. Fluchtartiger Rückzug. L. Verlag Bruno Cassirer	„
86	S. 179. Reiterangriff. L. Verlag Bruno Cassirer	„
87	Aus „Ein Liederbuch". Mit Steinzeichnungen von Max Slevogt. Illustrationen zum Kriegschoral (Gedicht von Paul Blau). L. Verlag Bruno Cassirer	„
88	Randzeichnungen zu Mozarts „Zauberflöte". R. Verlag Paul Cassirer	1920
	18. Zeichnung: „Es lebe Sarastro". R. Verlag Paul Cassirer	„
89	19. Zeichnung: „Ein Mann muß Eure Herzen leiten". R. Verlag Paul Cassirer	„
90	24. Zeichnung: „Bewahret Euch vor Weibertücken". R. Verlag Paul Cassirer	„
91	27. Zeichnung: „Alles fühlt der Liebe Freuden". R. Verlag Paul Cassirer	„
92	36. Zeichnung: „Du also bist mein Bräutigam". R. Verlag Paul Cassirer	„
93	39. Zeichnung: „Tamino mein, o, welch ein Glück!" R. Verlag Paul Cassirer	„
94	40. Zeichnung: Marsch. R. Verlag Paul Cassirer	„
95	D'Andrade als Don Juan in der Kirchhofsscene. R. Verlag Paul Cassirer	„
96	Elefant. R. Verlag Paul Cassirer	„

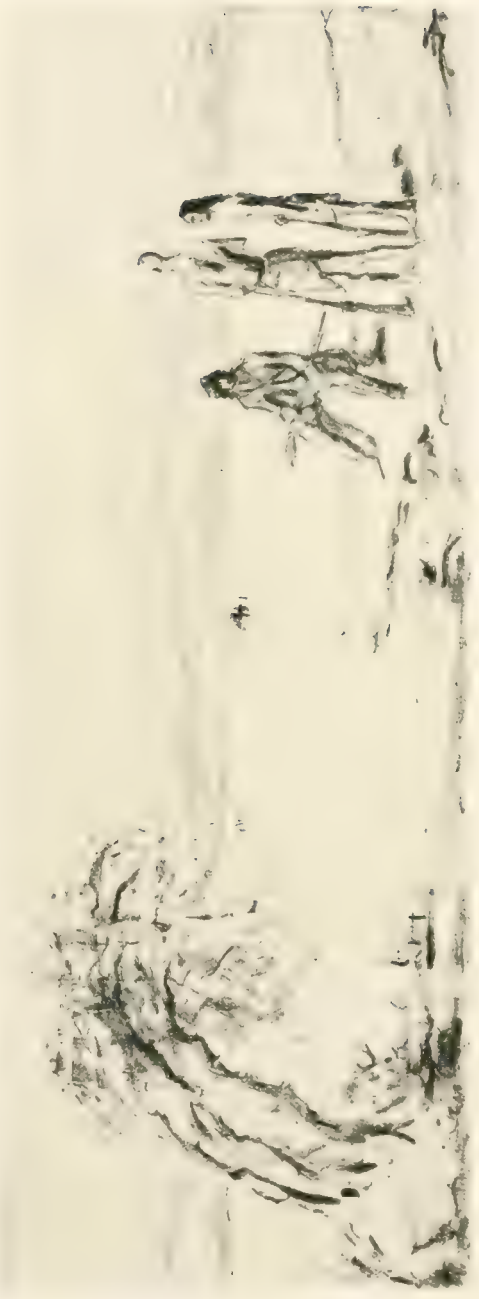
Abbildungen

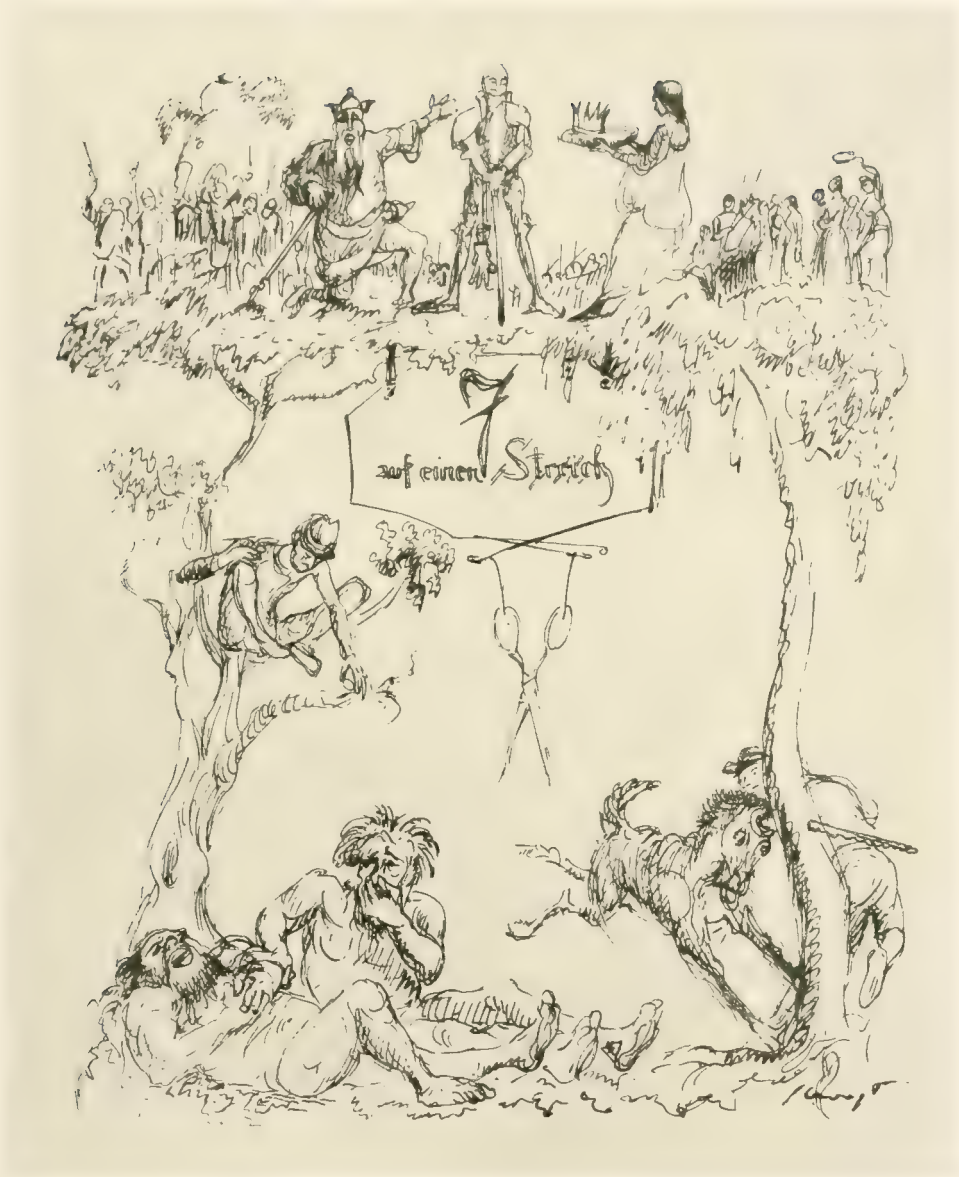


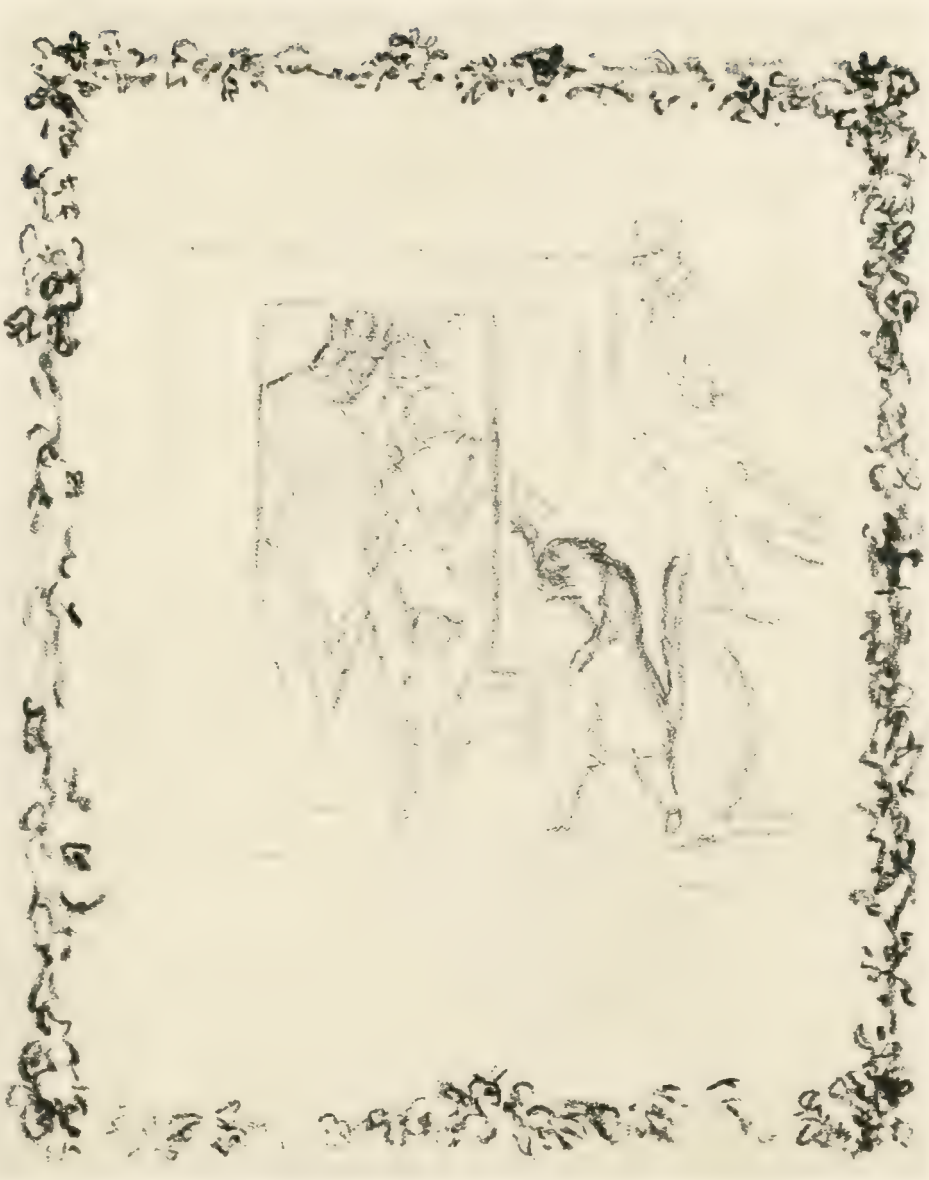


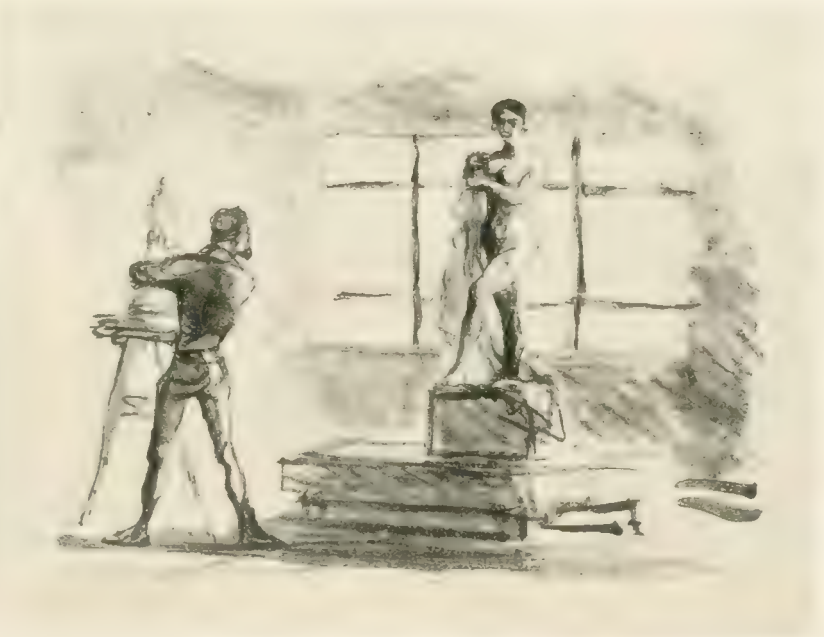


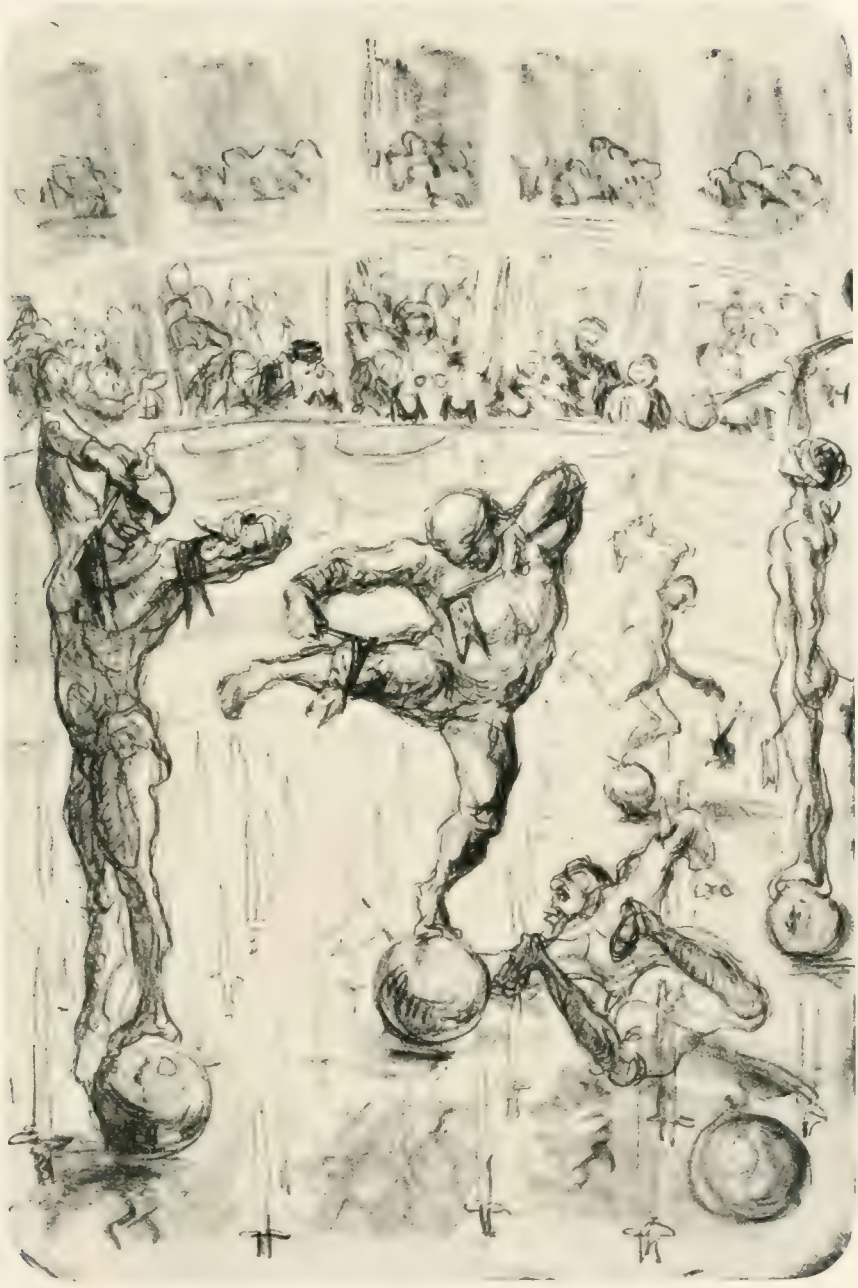


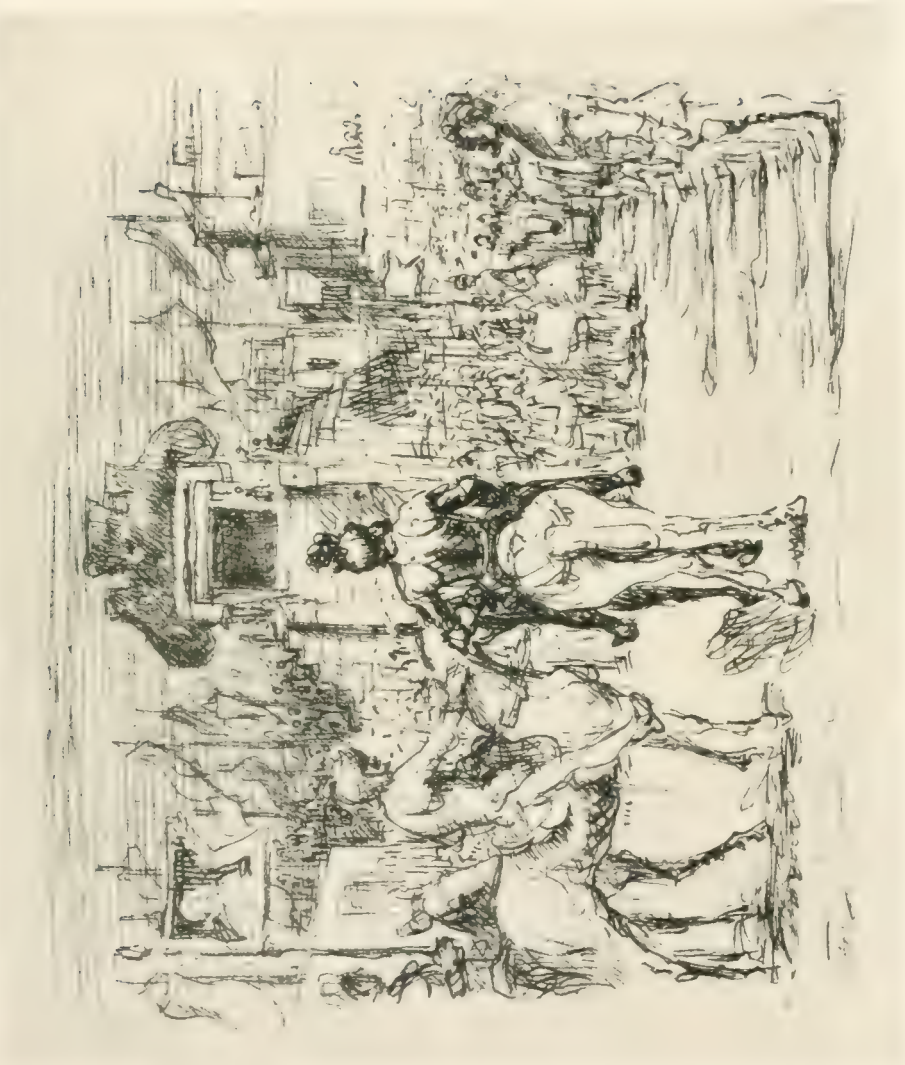


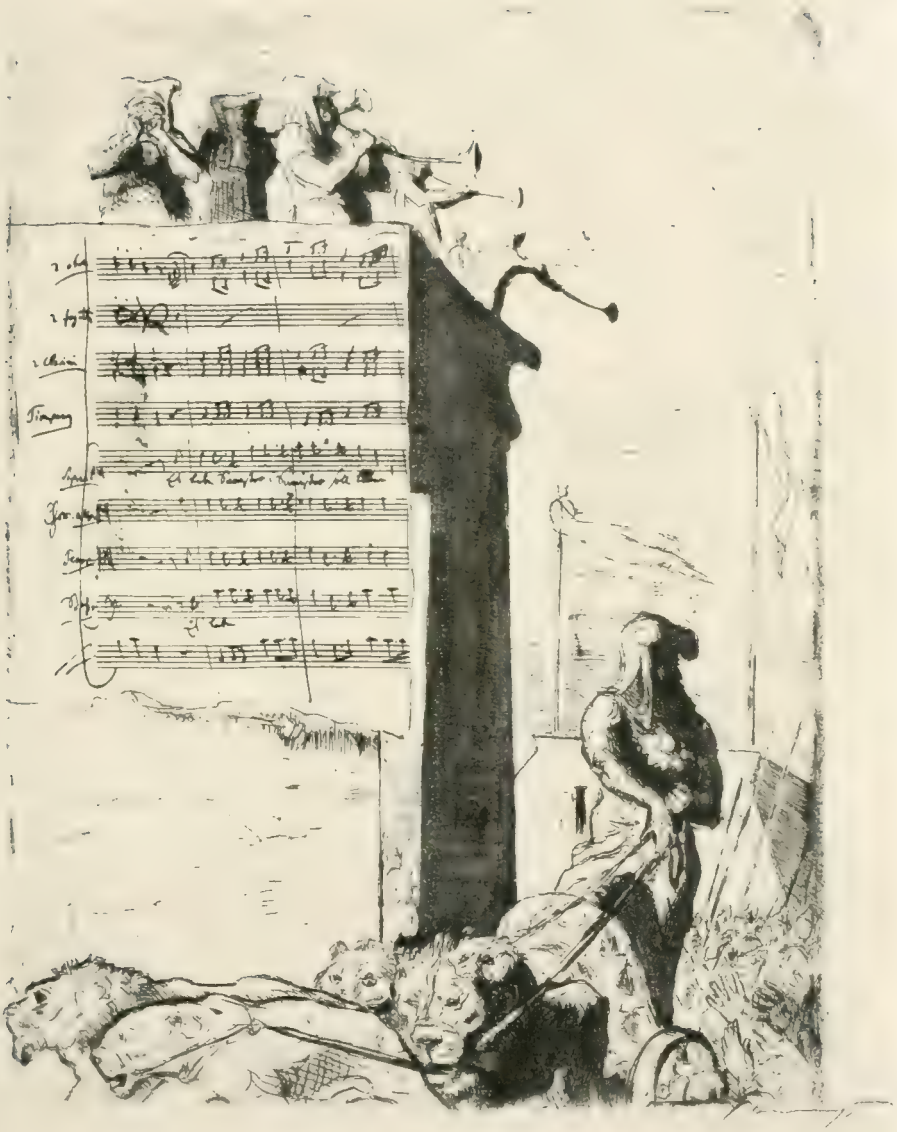

7
auf einen Streich

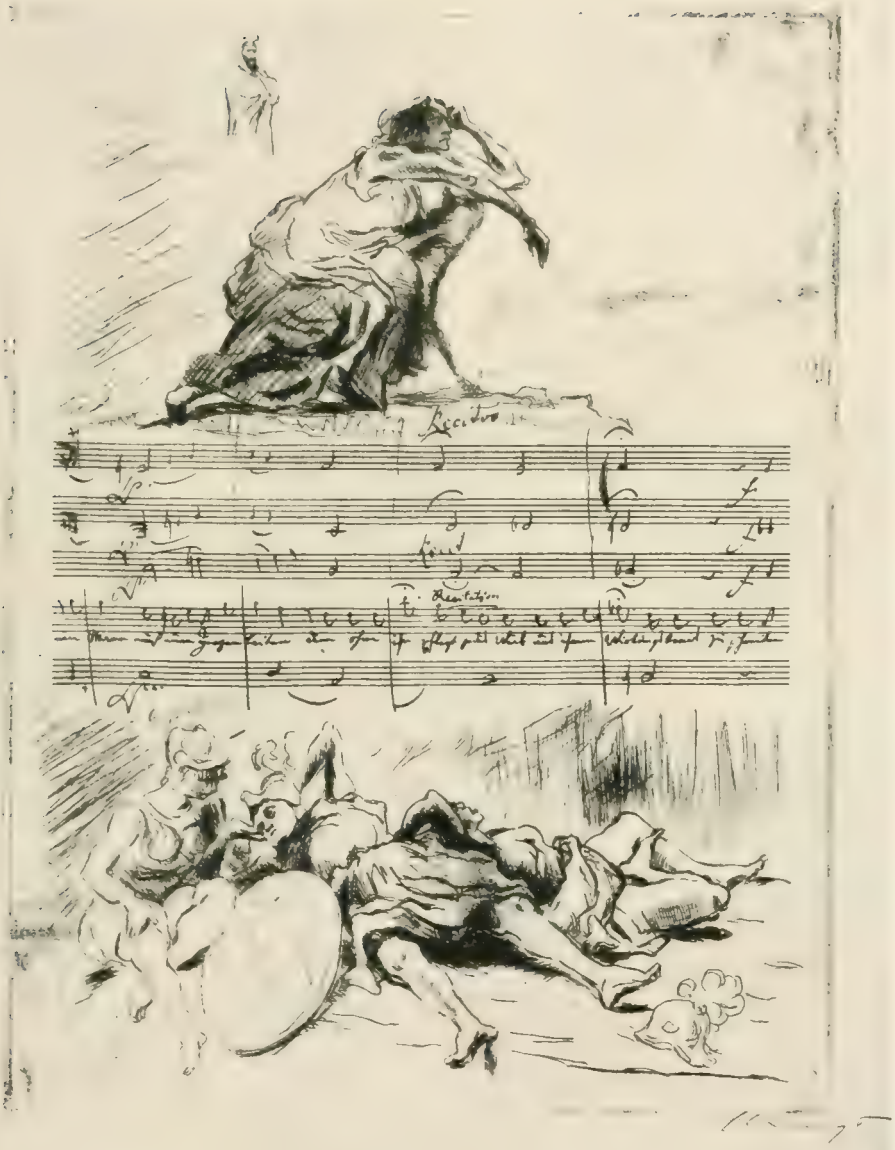


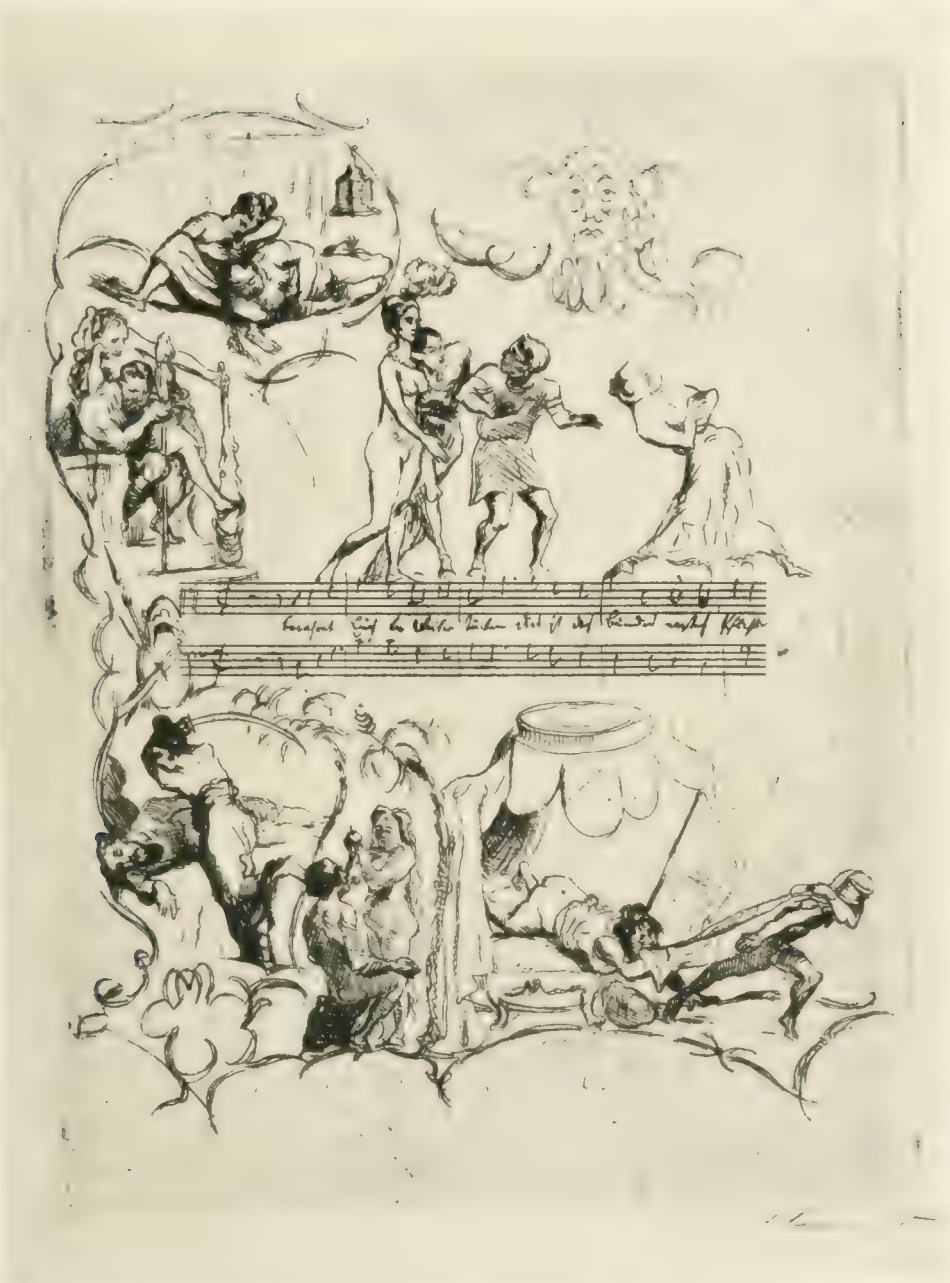


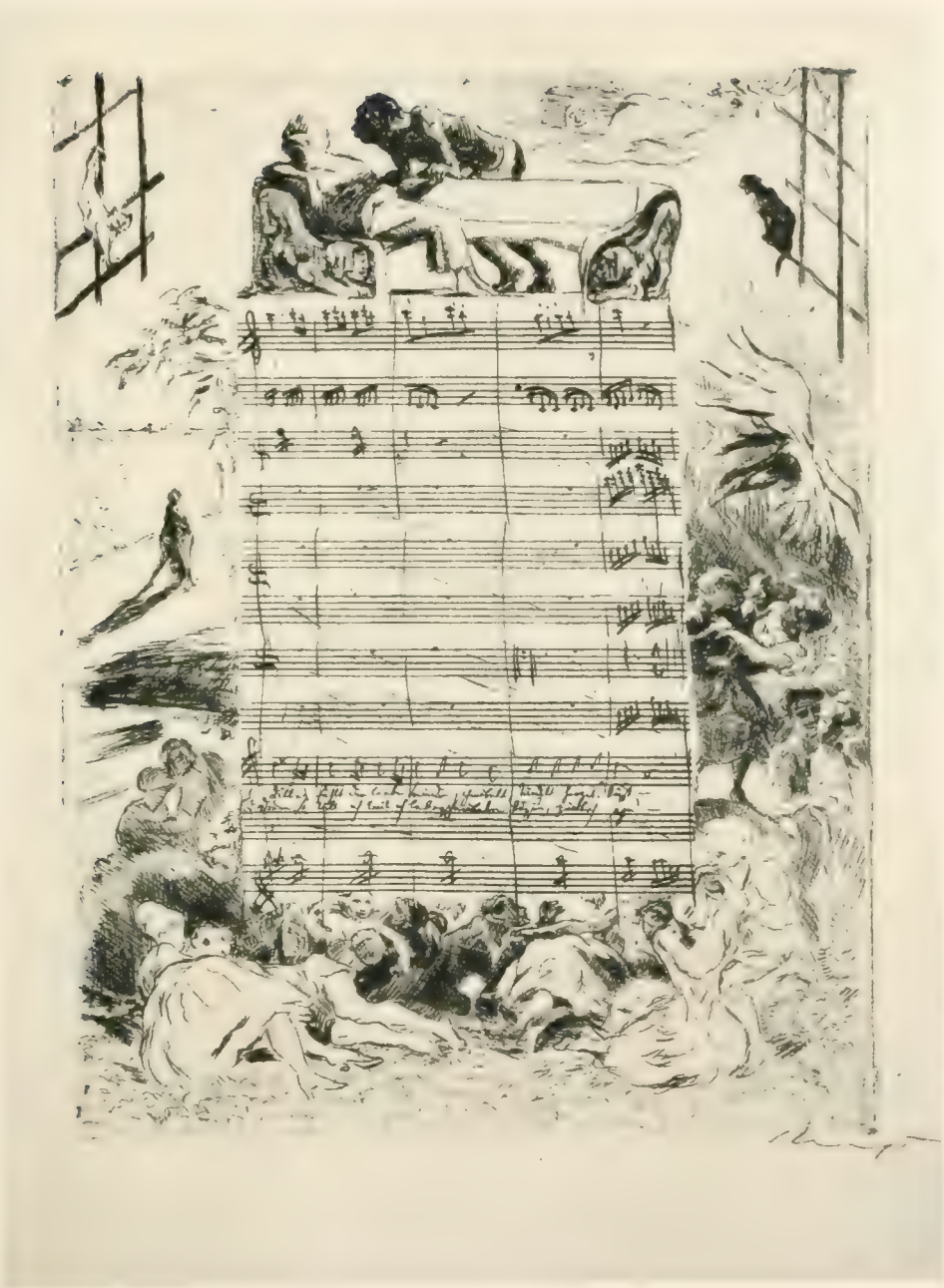


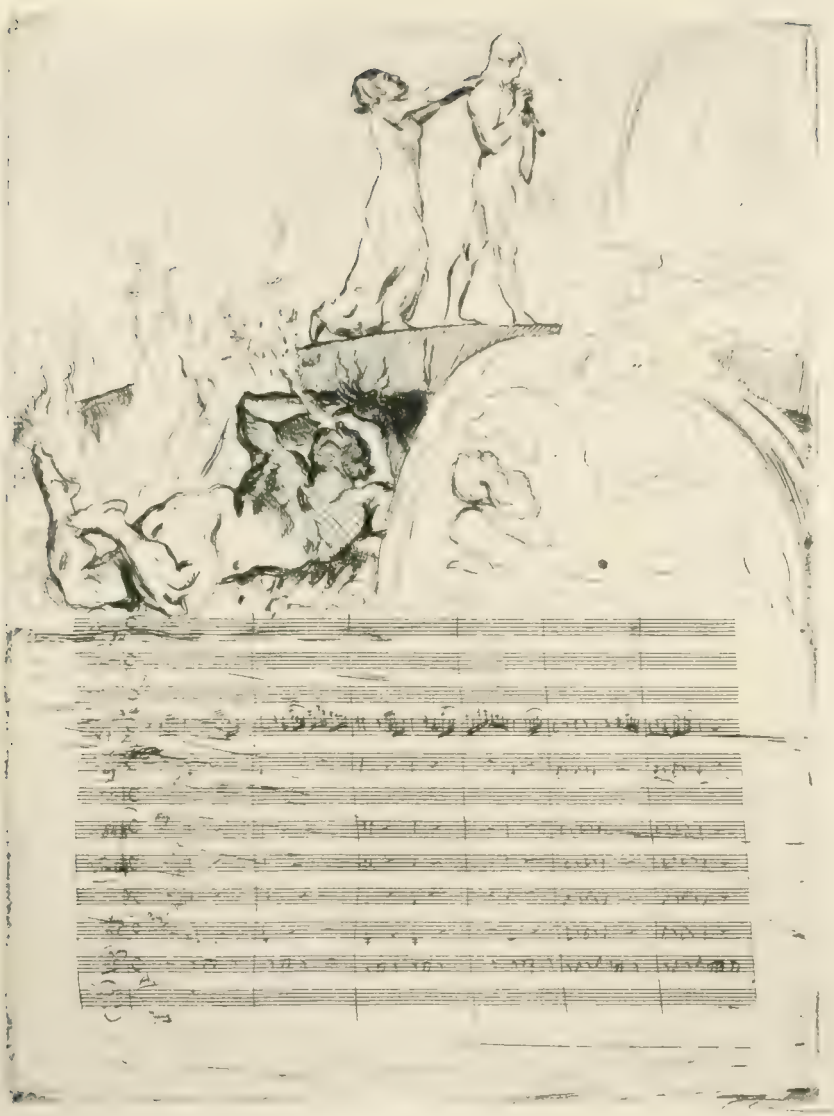












JAN 17 1975

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

NC
1145
S55W3
1921

Waldmann, Emil
Max Slevogts graphische
Kunst. 2. Aufl